意境与身体

——中国诗学的审美感悟之四

张　晶

(中国传媒大学 图书馆,北京 100024)

摘　要: 在中国诗学研究中,意境是最为重要的范畴之一,也是最能体现中华美学特色的范畴。关于意境的构成,一般都理解为心与物或情与景的融合。作为主体方面的心或情,又被视为一种与人的身体不相关的纯粹意识。从旧题王昌龄所撰《诗格》的读解中可以获取意境理论新的内涵。《诗格》不仅提出"物境""情境""意境"的"三境"之说,更重要的是提出了"身在意中""处身于境"的意境论美学命题,将诗人身体作为意境创造的主要维度。这个"身体"并非与心灵分离的肉体,而是灵肉合一的主体。法国著名现象学家梅洛 - 庞蒂颠覆了笛卡尔的身心二元论,以身体及知觉作为其现象学的核心范畴,并提出"身体意向性"等概念,我们可以联系相关理论方法对意境与身体的关系进行较为全面的建构,从而使意境理论加入新的元素。

关键词: 意境;身体;身体意向性;意;物色

中图分类号:I 01　　**文献标识码:**A　　**文章编号:**1000-5919(2016)01-0069-10

在中国古代诗学研究中,意境可以说是最为重要、研究论著也最多的核心范畴。意境(或如王国维所称之"境界")之有无,是判断诗作的审美价值高下的主要标准。在为数众多的意境研究成果面前,我似乎没有必要再加推阐,但是,因为最近读书有得,觉得还有一个认识角度在意境研究中尚未得到论者的关注,那就是:意境创造与诗人身体的关系。联系有关意境的重要文献和创作实践进行深入一步的思考,发现这个角度的切入,可以使我们对意境的美学内涵产生新的理解。本文的理论资源,主要在于旧题唐代诗人王昌龄的《诗格》,关于诗歌意境与身体关系的论述多出于是书。之所以称之为"旧题",自然是有人怀疑系托名之作,但并无确凿之证据。而经张伯伟教授详加考辨,认为:"王昌龄《诗格》,流传至今者有两种:其一为《文镜秘府论》征引部分。这一部分当出于王氏。……其二为《吟窗杂录》所收王昌龄《诗格》,其中难免真伪混杂。"①其间考辨论证详见张伯伟撰述之《全唐五代诗格考》。张伯伟教授经过整理,将王昌龄《诗格》分上下二卷收入《全唐五代诗格汇考》一书,本文以此作为文献来源。

一

关于意境的构成因素,一般都阐释为意与境、情和景的融合或统一。意或情代表着诗的主体方面因素,而景与境代表着诗的客体方面因素。情与景、意与境的二元结合,这是意境理论最基本的立足点。在这个问题上,明代谢榛所说的"作诗本乎情景,孤不自成,两不相背"。②

王国维所说的"文学有二原质焉:曰景,曰情。前者以描写自然及人生之事实为主,后者则吾人对此种事实的精神的态度也。故前者客观的也,后者主观的也"。③王国维托名于樊志厚所作《人间词乙稿序》中又正面论述意境说:"文学之事,其内足以摅己,而外足以感人者,意与境二者

收稿日期:2015 - 10 - 20

作者简介:张晶,男,吉林四平人,中国传媒大学教授。

① 张伯伟:《全唐五代诗格汇考》,南京:凤凰出版社 2002 年版,第 147 页。

② 谢榛:《四溟诗话》卷三,见丁福保辑:《历代诗话续编》,北京:中华书局 1983 年版,第 1180 页。

③ 《文学小言》,见叶朗主编:《中国历代美学文库》近代下卷,北京:高等教育出版社 2003 年版,第 364 页。

而已。上焉者意与境浑,其次或以境胜,或以意胜。苟缺其一,不足以言文学。”①王国维作为意境理论集大成者的地位是尽人皆知的。他对意境的主客观二元构成作了总结式的阐述。当代著名的美学家也都是从主观之情和客观之景相融合的意义上来界定意境的,如宗白华先生所说:“意境是情与景(意象)的结晶品。”②李泽厚也认为,“意境是‘意’—‘情’‘理’与‘境’—‘形’‘神’的统一,是客观景物与主观情趣的统一。”③而作为主体因素的心或情,都被视为与身体无关的精神因素。诸多以意境论研究见称的学者,在涉及意境的主体因素时,也都是将其视为纯粹的精神主体,而无关乎身体。这也是近代以来的身心二元论的哲学思维对我们的浸润所致。

诗中意境,其实并非是泛泛的情感或心灵与外在物象的融合所致,而是以诗人的强烈情感指向洞照物象的产物。《毛诗正义》中所言之:此又解“作诗所由,诗者,人志意所之适也。……包管万虑,其名曰心。感物而动,乃呼为志。志之所适,外物感焉。”④所谓“情志”,正是一种具有强烈指向的意向性。唐代王昌龄是最早以意境论诗的诗人,他认为诗歌意境的获取,也是以具有明显的意向性来洞穿其境的结果。关于诗人主体方面的心或情,一般都被理解为纯粹意识,在这方面研究者们并无不同意见,也许人们并未从这方面进行思考。但我最近重读旧题王昌龄的《诗格》,发现其中论诗的意境,贯穿着身体的维度,这无疑是为意境理论研究开拓了新的思考方向,也可以作为“意境”内涵的拓展。

《诗格》中较为集中地谈到身体在作诗取境中的作用之论:

> 凡诗人,夜间床头,明置一盏灯。若睡来任睡,睡觉即起,兴发意生,精神清爽,了了明白。皆须身在意中。若诗中无身,即诗从何有。若不书身心,何以为诗。书身心之行李,序当时之愤气。气来不适,心事不达,或以刺上,或以化下,或以申心,或以序事,皆为中心不决,众不我知。由是言之,方识古人之本也。⑤

这段论述虽然很少有人关注,但我以为意义非同一般。王昌龄论诗以“境”为核心,并提出著名的“三境”之说,即“物境”“情境”和“意境”。其中“意境”,虽然并非中国诗学作为主要范畴的意境理论的全部含义,而是小于后者,却仍然不失为意境范畴的重要基础。本段论述则提出了意境理论所一直未曾注意的身体问题,也使我们对意境理论的内涵产生重新建构的意愿。

意境的产生,是否如我们一向理解的,只是主体之心和客体之物的融合或者是情和景的交融?“心”或“情”这种代表主体因素的概念,是否只是与身体形成二元分离的纯粹意识?王昌龄将“意”作为意境理论的核心要素,而且提出“身在意中”的命题,这使得我们对于意境之“意”和扩而大之古代诗学中的“意”,都有了重新考量的必要。“身在意中”清楚地说明了诗歌的意境必然有诗人身体的因素包含在其中,而且是不可或缺的。“若诗中无身,即诗从何有?”指出了“身”作为诗人有血有肉的自然人才是诗所以赖以存在的根本。而这个“身”,并非只是与心灵或精神二元分离的肉体,而恰恰是与心灵并无间离的主体,或者说,诗人作为主体,远非如我们以往所理解的纯粹精神,而是灵与肉一体化的主体。“不书身心,何以为诗”,即是以书写身心感受,是诗的永恒主题。而诗之意境,又是以诗人的当下身心体验与感怀为其创作动力的。“是故诗者,书身心之行李,序当时之愤气”,不仅是诗的功能所在,更是诗的活力所在。“行李”也作“行旅”,指诗人在羁旅颠沛中产生的感受与意念。“序当时之愤气”与后之韩愈所谓“不平则鸣”为同一机杼,但这里且从动力学上揭示了诗歌创造的动因,是诗人身心所感的“当时愤气”,这对诗人来说,有交流和传播的需要。“心中不决,众不我知”的愤气或意

① 《文学小言》,见叶朗主编:《中国历代美学文库》近代下卷,第 408 页。
② 宗白华:《美学散步》,上海:上海人民出版社 1981 年版,第 70 页。
③ 李泽厚:《意境杂谈》,见《美学论集》,上海:上海文艺出版社 1980 年版,第 339 页。
④ 《毛诗正义》卷一,见《十三经注疏》,北京:中华书局影印本 1979 年版,第 270 页。
⑤ 张伯伟:《全唐五代诗格汇考》,第 164 页。

念,一定要诉之于人。而具有语言审美形式的诗歌,则是其他形式无法替代的首选途径。在王昌龄看来,这也是古人的为诗之本,是诗歌创作的动力之源。

对于意境理论而言,“身在意中”的命题有非常重要的理论价值,因其将身体要素加入到了意境理论的内涵之中,这就使意境理论有了更为深入的阐释空间。《诗格》在“诗有三境”关于“物境”中亦曾明确地说:“处身于境,视境于心,莹然掌中,然后用思,了然境象,故得形似。”①关于“情境”,亦说:“娱乐愁怨,皆张之于意而处于身,然后驰思,深得其情。”②可以看出,王昌龄是明确地将身体作为诗境的基本要素的。“处身于境”就是诗人身处境中,这个境还是身外物境。“处身于境”由于诗人有了具体的置身角度, 有了身之所历的感观,将在自身所摄之境纳入内心,通过用思而产生独特的“境象”,这才是诗之“物境”的产生由来。王昌龄又指出:

> 夫诗,一句即须见其地居处。如“孟夏草木长,绕屋树扶疏。众鸟欣有托,吾亦爱吾庐。”若空言物色,则虽好而无味,必须安立其身。③

这里进一步把“身在意中”的意思说得很清楚了。“见其地居处”也即是诗人的位置与角度,这也就是“安立其身”。如果诗中泛言物色,再美的景致也是“虽好无味”;只有出于诗人的具体居处,有了诗人的具体观照,才是真正的意境。诗中之境,才有了诗人的“真我”,有了诗人的温度,有了情感的契合,才能真正令人心动。王昌龄认为,在诗中泛写物色而不见诗人“安身处”,则很难真有意境,如说:

> 诗有“明月下山头,天河横戍楼。白云千万里,沧江朝夕流。浦沙望如雪,松风听似秋。不觉烟霞曙,花鸟乱芳洲。”并是物色,无安身处,不知何事如此也。④

“无安身处”即是诗中没有诗人的具体角度或切身感受。王昌龄以“意境”作为最主要的诗歌要素,同时也是作为评价诗歌的主要审美标准,诗之上乘当然应是具有意境者。而我们由此来看,并非诗中有情有景即被其视为意境之作,如果“无安身处”,就不能视为真正的有意境之作。

二

近代哲学以来,由于受到笛卡尔的影响,人们往往将身心作为二元对立或不相干的元素。笛卡尔最有名的命题是:“我思故我在。”这个命题对于人们认识身心关系,产生了无法低估的影响。它大大提升了人的理性的地位,但又将人的精神或心灵视为与身体脱离的纯粹意识。笛卡尔将心灵归于思维,将身体归于广延(也即存在),并认为二者是彼此独立的两个部分。黑格尔的评述是可以使我们理解笛卡尔对身心关系的说明的。黑格尔指出:

> 笛卡尔是怎样理解灵魂和肉体的统一呢?灵魂属于思维,肉体属于广延,二者都是实体,哪一个都不需要另一个的概念,因此是彼此独立的。它们并不能直接相互影响。灵魂只有在需要肉体的情况下才发生影响、发生作用;就是说,它们只有在彼此有本质联系的情况下才互相影响。可是,它们既然各自成为一个总体,那就哪一个都不需要另一个,彼此之间也没有什么实在的联系。因此笛卡尔彻底否定了灵魂与肉体之间的肉体影响;这是二者的机械联系。笛卡尔紧紧抓住精神性的东西,灵明在东西。在他的 cogito[我思故我在]里,我首先确知的只是我自己,我可以抽掉一切。⑤

这可以认为是对笛卡尔关于身心关系的观念的概括性说明。笛卡尔的主体哲学是一种纯粹意识,是一种与身体互不相干的精神主体。笛卡尔很通俗地把主体称之为“我”,认为“严格来说我只是一个在思维的东西,也就是说,一个精神,一

① 张伯伟:《全唐五代诗格汇考》,第 172 页。
② 张伯伟:《全唐五代诗格汇考》,第 172 页。
③ 张伯伟:《全唐五代诗格汇考》,第 163 页。
④ 张伯伟:《全唐五代诗格汇考》,第 168 页。
⑤ 黑格尔:《哲学史讲演录》第四卷,贺麟、王太庆译,北京:商务印书馆 1959 年版,第 93 页。

个理智,或者一个理性”。① 正如杨大春先生所指出的那样:“这种二元论明显表现出心尊身卑倾向。在笛卡尔眼里,心灵是纯粹意识,也因此代表着精神和活力,而身体是纯粹生理的东西,与纯粹事物一样是机械性的、无生机的东西。”②作为欧洲大陆理性主义哲学的代表,笛卡尔的这种身心二元思想的对于此后的哲学发展,产生了非常广泛的影响,使得人们都是以纯粹意识来理解主体的。直至 20 世纪法国现象学家梅洛 - 庞蒂以现象学的眼光彻底颠覆了笛卡尔的身心二元论,建构了身心同一的主体观念,提出了“身体主体”的概念。从笛卡尔的意识主体到梅洛 - 庞蒂的身体主体,无疑是关于主体理论的一次革命。梅洛 - 庞蒂的现象学理论,主要的便是身体和知觉的现象学理论。梅洛 - 庞蒂对身体的重视,并不仅仅是对肉体的张扬,而是主张人与世界的存在关系,也即人的处境对其主体性质的介入。如杨大春先生所阐发的,“梅洛 - 庞蒂之所以强调身体,显然是为了突出主体概念的情境或处境意义。主体和客体的关系不再是古典唯心主义所说的认识关系,而是一种存在关系。”③梅洛 - 庞蒂所说的“身体”,远非一般所理解的肉身,而是有精神、有灵气的活生生的身体,是不脱离肉体的主体。

中国诗学论及意境,都是以心物或情景的二元融合为其基点的,这是意境的主要内在元素,而对于心或情,也都是从主体意识的角度来作理解的。我们从事古代文论或诗学研究的当代学者,是深受近现代以来西方哲学观念和方法的濡染,因而也是以主客二元的思维方式来理解意境理论的,对于王昌龄《诗格》论诗境时有关“安立其身”“身在意中”的诸多论述,并未引起应有的关注。实际上,身体元素在意境论中的作用与地位的相关论述,在今天看来对于意境研究来说,是有非常重要的意义的。比之泛言情景关系,增加了具体的角度和内在的活力。王昌龄认为“空言物色”是“虽好而无味”,真正能够打动人心则是“身在意中”“安立其身”,也就是从诗人在具体处境中的身心感受出发形成的诗歌创作意向。王昌龄认为应该在诗中表现出诗人的处境和具体的角度,这才是诗歌意境创构的中心所在。意境是诗人所创造的审美空间,《诗格》中谈及诗境其实有着颇为鲜明的空间感。而在这种空间感中,诗人之身起着最为关键的作用,所谓“意阔心远,以小纳大”,是以诗人的知觉把握而纳入诗人之心,从而形成诗的意境。这种空间,其实是诗人的处境空间,而非一般的位置空间。我以为,梅洛 - 庞蒂的相关论述能够特别恰当地说明诗中的审美空间,他说:

> 心理学家经常说,身体图式是动力的。在确切的意义上,这个术语表示我的身体为了某个实际的或可能的任务而向我呈现的姿态。事实上,身体的空间性不是如同外部物体的空间性或“空间感觉”的空间性那样一种位置的空间性,而是一种处境的空间性。④

《诗格》中多处所说的“安处其身”“处身于境”“见其地居处”,指的是这种诗中的处境的空间性。《诗格》又说:“诗头皆须造意,意须紧,然后纵横变转。如:‘相逢楚水寒’,送人必言其所矣。”⑤何谓“意须紧”? 从此段话看,应是指诗中应有具体而切实的角度,诗人所居之处境,所谓“必言其所”。这当然是与诗人的身体的位置直接联系的。

《诗格》中多处论诗意,以意论诗,这在中国诗学中是常见的概念。“以意为主”在古代诗论中时有所见。如《诗人玉屑》中载曹丕语:“魏文帝曰:文以意为主,以气为辅,以词为卫。”⑥晚唐诗人杜牧也明确指出:“凡为文以意为主,气为辅,以辞彩章句为之兵卫。”(《答庄充书》)宋代诗人刘攽说:“诗以意义为主,文词次之;意深义高,

① 笛卡尔:《第一哲学沉思集》,庞景仁译,北京:商务印书馆 1986 年版,第 26 页。
② 杨大春:《感性的诗学:梅洛 - 庞蒂与法国哲学主流》,北京:人民出版社 2005 年版,第 147 页。
③ 杨大春:《感性的诗学:梅洛 - 庞蒂与法国哲学主流》,第 199 页。
④ 梅洛 - 庞蒂:《知觉现象学》,姜志辉译,北京:商务印书馆 2001 年版,第 138 页。
⑤ 张伯伟:《全唐五代诗格汇考》第 163 页。
⑥ 魏庆之:《诗人玉屑》,北京:中华书局 2007 年版,第 168 页。

虽文词平易,自是奇作。”①宋代诗人韩驹也主张:“凡作诗须命终篇之意,切勿以先得一句一联,因而成章;如此则意不多属。”②而人们对“意”的理解,也基本上认为是诗的主题或思想内涵等。《诗格》中所谈到的“意”有更为丰富的意蕴,而且是与身体关系密切的。

现象学以意向性作为最基本的范畴和理论起点。如果说胡塞尔的“意向性”还是意识的意向性,而梅洛－庞蒂则以身体的知觉向度来建构意向性的理论,可称为“身体意向性”。仍是引用杨大春先生的话来对梅洛－庞蒂的意向性进行阐发,杨大春指出:“在胡塞尔哲学中,意义与意识的意向性相关。但梅洛－庞蒂却把它与身体行为相关联,从而使意向性获得了一种新的表述。简单地说它表明的是有机体与其生存环境的关系,是一种生存活动的表现。……可以看出,身体意向性代表的是一种全面意向性,它是由意向活动的主体(身体)、意向活动(运动机能和投射活动的展开)和意向对象(被知觉世界:客体和自然世界,他人和文化世界)构成的一个系统。”③或以为牵强附会,而我以为《诗格》论诗之意,并非仅是主题或思想内涵,而是有着身体知觉指向的意向性情志。它是体现了诗人作诗时的主题的,也是诗歌作品的思想内核,但却不是纯粹意识的,而是与身体知觉密切相关的。身体当然包含着人的血肉之躯,首先意味着人的感性存在,但从梅洛－庞蒂的知觉现象学的立场来看,却又是主体与外界联系的中介。作为身体通向世界的最重要的通道就是知觉。梅洛－庞蒂指出:

> 因此,正是某些以身体为其处所的现象构成为知觉的充分必要条件,身体成为从此以后彼此分开的实在世界与知觉之间的必不可少的中介。知觉不再是对某些事物的一种占有;它应当是身体之中的一个内部事件,它产生自这些事物对身体的作用。④

在梅洛－庞蒂现象学中的身体,可以承担灵与肉浑然一体的主体角色,而身体的知觉则成为把握外在世界、并且呈现为某种意义的关键。人的视觉、听觉和触觉等,都成为知觉形成的主要支撑。

《诗格》言诗境而不离身体,所谓“身在意中”“处身于境”等语,都可在其中看出王昌龄是把身体作为获取诗境的必要条件的。而他对这个过程的具体描述,很明显地体现了“目击其物”“以心击之”的意向性特征。《诗格》中说:

> 夫置意作诗,即须凝心,目击其物,便以心击之,深穿其境。如登高山绝顶,下临万象,如在掌中。以此见象,心中了见,当此即用。如无有不似,仍以律调之定,然后书之于纸,会其题目,山林、日月、风景为真,以歌咏之。犹如水中见日月,文章是景,物色是本,照之须了见其象也。⑤

此处所说的“置意作诗”,是“以心击之,深穿其境”而产生的,诗人的知觉起着重要的作用,体现了很强的意向性。另一段中论诗意则云:

> 夫作文章,但多立意。令左穿右穴,苦心竭智,必须忘身,不可拘束。思若不来,即须放情却宽之,令境生。然后以境照之,思则即来,来即作文。如其境思不来,不可作也。⑥

这里所谓“忘身”,并非与身体无关,而是使身体处于自由状态,诗之立意,是全然与身体融合为一的。

《诗格》还从身体从气息到闻见知觉的运动过程来谈意的生成,如说:

> 夫文章兴作,先动气,气生乎心,心发乎言,闻于耳,见于目,录于纸。意须出于万人之境,望古人于格下,攒天海于方寸。诗人用心,当于此也。⑦

这里所说的“动气”,是诗人的身体中的自然之气,而非纯精神的气。动气生心,是意的生成过程。“闻于耳,见于目”,指诗人通过视听知觉获

---

① 魏庆之:《诗人玉屑》,第 168 页。
② 魏庆之:《诗人玉屑》,第 171 页。
③ 杨大春:《感性的诗学:梅洛－庞蒂与法国哲学主流》,第 207 页。
④ 梅洛－庞蒂:《行为的结构》,杨大春、张尧均译,北京:商务印书馆 2005 年版,第 280 页。
⑤ 张伯伟:《全唐五代诗格汇考》,第 162 页。
⑥ 张伯伟:《全唐五代诗格汇考》,第 162 页。
⑦ 张伯伟:《全唐五代诗格汇考》,第 162 页。

得感兴。“望古人于格下”是说诗人之意是积淀了古人的诗歌传统的;“攒天海于方寸”是王昌龄谈诗时不止一次说过的话,是通过知觉将客观物象纳入诗人之心,形成审美意象。此处还要谈到这样一个问题,那就是感性视觉通过身体的意向性升华为诗歌的审美意境。王昌龄作为盛唐时代的著名诗人,其创作经验非常丰富,《诗格》所言也具有明显的经验性质。在其所论各条中,多有从观照物色到诗歌意境的审美效应过程描述,尽管未必其间逻辑严密,但诗人是从自己的创作实践出发来谈创作过程的。如说:“凡作语皆须令意出,一览其文,恍然有如目击。”“了然镜象,故得形似”,等等。诗作所呈现的意境的一个最突出的特征应该是它的整一性质,作为诗的意境,它的浑然圆整与“如在目前”的内视感,是必要的条件。所以刘勰所说的“诗人比兴,触物圆览。物虽胡越,合则肝胆”。① 正是对诗歌意境的最好界定。在其观照物色阶段,其方式主要是感性视觉,而当诗境形成,则可能体现为一种象征的或已升华了的视觉,这种视觉已不再仅是物色的纳入了,而是通过身体的意向性而整合了观照的对象并吸纳了社会性因素。梅洛-庞蒂描述道:“俯视同时出现的众多事件的能力,确定物体或意识到物体的某种方式。但由于这种意识只不过是感性视觉的升华,由于它每时每刻在视觉范围内用图式表现自己,充斥视觉场范围,所以在一种新的意义上这种意识是真实的,人们能理解这种一般功能有自己的心理根源。意识自由地发挥在其本义之外的视觉材料,并利用视觉材料来表现其自发性活动,正如语义的演化所证明的,它使直觉、明证或自然启示这些术语具有越来越丰富的含义。”② 这里的论述大致上可以近似地阐释《诗格》中的相关论述。《诗格》多次谈及的“意阔心远,以小纳大”“语须海天之内,而纳于方寸”等语,其诗境的生成,已经远非感性视觉的观照,而经由知觉升华为具有内视效应的意境了。

王昌龄论诗的意境还特重感兴。“十七势”中第九势即为“感兴”势:“感兴势者,人心至感,必有应说,物色万象,爽然有如感会。”相当准确地概括了揭示了感兴的特质。《诗格》中还多有论兴之处,通贯来看,都是将“兴”作为诗人从观览物色到生成意境的契机所在。笔者曾有若干篇专论感兴的文章,将偶然性作为感兴的特征。而从《诗格》所论来看,兴的生灭,却仍是与身体的状态大有关系。如说:

> 凡神不安,令人不畅无兴。无兴即任睡,睡大养神。常须夜停灯任自觉,不须强起。强起即昏迷,所览无益。纸笔常须随身,兴来即录。若无纸笔,羁旅之间,意多草草。舟行之后,即须安眠。眠足之后,固多清景,江山满怀,合而生兴。须屏绝事物,专任情兴。因此,若有制作,皆奇逸。看兴稍歇,且如诗未成,待后有兴成,却不必得强伤神。学古文章,不得随他旧意,终不长进。皆须百般纵横,变转数出,其头段段皆须令意上道,却后还收初意。“相逢楚水寒”诗是也。③

兴的获得往往由于身体精力充沛、精神健旺的状态,而如果身体倦怠,精神不安,就会“不畅无兴”。如果夙夜无寐或夜间“强起”,强迫自己在“无兴”的状态下硬撑着寻求诗意,就会“所览无益”。而当诗人眠足“自觉”,精神健爽,身体状态颇佳之时,则会“江山满怀,合而生兴”。这与刘勰所说的“若销铄精胆,蹙迫和气,秉牍以驱龄,洒翰以伐性,岂圣贤之素心,会文之直理哉”④ 是异曲同工的。《诗格》中更是从诗人的切身创作体验出发,强调了身体对感兴的作用。并且,这里又主张,作诗不能“随他旧意”,而应出之以新意,创之以新境。如果“无兴”就不能出之以新,而只会“终不长进”。其间的逻辑联系是清晰的。

三

《诗格》中多处谈及“物色”与意的关系,对于意境理论的建构有着非常深刻的意义。较之泛言情景交融,《诗格》所论揭示了意境创造的内在机

① 刘勰:《文心雕龙·比兴》,见范文澜注:《文心雕龙注》,北京:人民文学出版社 1958 年版,第 603 页。
② 梅洛-庞蒂:《知觉现象学》,姜志辉译,第 182 页。
③ 张伯伟:《全唐五代诗格汇考》,第 170 页。
④ 刘勰:《文心雕龙·养气》,见范文澜注:《文心雕龙注》,第 647 页。

理。如说:“凡诗,物色兼意下为好。若有物色,无意兴,虽巧亦无处用之。如‘竹声先知秋’,此名兼也。”①王昌龄认为,诗中意境,应是物色而兼意兴,而仅是泛泛描写物色,则不足以构成真正的意境。王昌龄还颇为系统地论述了物色与诗人之意的关系,以往我们未尝注意过这段话语,现在看来,对于意境理论来说,这是不可轻易放过的。《诗格》中说:

> 诗贵销题目中意尽。然看所见景物与意惬者当相兼道。若一向言意,诗中不妙及无味。景语若多,与意相兼不紧,虽理通亦无味。昏旦景色,四时气象,皆以意排之,令有次序,令兼意说之为妙。旦日出初,河山林嶂涯壁间,宿雾及气霭,皆随日色照著处便开。触物皆发光色者,因雾气湿著处,被日照水光发。至日午,气霭虽尽,阳气正甚,万物蒙蔽,却不堪用。至晚间,气霭未起,阳气稍歇,万物澄静,遥目此乃堪用。至于一物,皆成光色,此时乃堪用思。所说景物,必须好似四时者。春夏秋冬气色,随时生意。取用之意,用之时,必须安神净虑。目睹其物,即入于心。心通其物,物通即言。言其状,须似其景。语须天海之内,皆纳于方寸。至清晓,所览远近景物及幽所奇胜,概皆须任意自起。意欲作文,乘兴而作。若似烦即止,无令心倦。常如此运之,即兴无休歇,神终不疲。②

这段话很长,谈物色处很多,但其紧要处值得我们注意。这里所主张的是,诗中所写物色,必须与意相兼紧密,其诗中景物描写的结构,应以意为内在灵魂。这里还谈到了意境生成的机理,这对意境研究来说,就尤有参考借鉴价值。“目睹其物,即入于心。”诗人观览物色纳入心中。“心通其物,物通即言。”意为:诗人以其心灵整合物色,形成一个完整的意境,同时又以辞语表现之。这与刘勰所说的“神用象通,情变所孕”(《神思》)意思是一样的。王昌龄反复强调,作诗不宜泛言物色,也不宜单纯言意,而是物色与意紧密相兼。意生于诗人以其独特的身体角度观览物色,纳物于心,而以内在的语言形成诗之意;再以意来安排诗中之景。

“物色”系出于刘勰《文心雕龙》,其中有《物色》一篇,是《文心雕龙》创作论中特别重要的一篇。作为刘勰所开创的创作论范畴,“物色”实际上是融入了佛学理论观念。“色”是主要的佛学概念之一,指万物的现象界。色与空相对而称,“空”是佛学的本体,色是佛学的现象。所谓“色即是空,空即是色;空不异色,色不异空”是也。刘勰借佛学之“色”,言诗学之“物”,并凝练为一个诗学创作论的范畴即“物色”,对中国诗学贡献厥大。“物色”所指,并非外在事物之实,而是事物之相,或者可以说是外物所呈现的形态。诗学中所言之心与物,其物主要是物色。诗人通过视听知觉摄纳物色,从而并在心中形成意象。刘勰在《文心雕龙》之《神思》篇所说的“独照之匠,窥意象而运斤”,恰恰是中国美学中意象范畴之本意所在。刘勰在《物色》篇中之论述中这样一段正可以说明“物色”的性质:“是以诗人感物,联类不穷,流连万象之际,沉吟视听之区;写气图貌,既随物以婉转;属采附声,亦与心而徘徊。”诗人所感受于外物者,非是外物之实体,而是外物之容色。《物色》开篇一段中又说:“岁有其物,物有其容;情以物迁,辞以情发”。其义尤明。《物色》篇结尾处之赞语被清代学者纪昀评为:“诸赞之中,此为第一”,其云:“山沓水匝,树杂云合。目既往还,心亦吐纳。春日迟迟,秋风飒飒。情往似赠,兴来如答。”③同样指出诗兴之作是外物之容色进入视觉观览而与内心往还的结果。

《诗格》以物色论诗,一是以其视象鲜明,如在目前;二是强调视觉直击,身体亲历。如说:“目击其物,深穿其境。如登高山绝顶,下临万象,如在掌中。”④《诗格》中有“十七势”,其中第十一势为“相分明势”:“相分明势者,凡作语皆须令意出,一览其文,至于景象,恍然有如目击。”⑤等等,都是指出诗中“物色”要鲜明的画面感,而

---

① 张伯伟:《全唐五代诗格汇考》,第 165 页。
② 张伯伟:《全唐五代诗格汇考》,第 170 页。
③ 刘勰:《文心雕龙·物色》,见范文澜注:《文心雕龙注》,第 697 页。
④ 张伯伟:《全唐五代诗格汇考》,第 162 页。
⑤ 张伯伟:《全唐五代诗格汇考》,第 157 页。

这正是“目击其物”的产物。

《诗格》中论及“意”的生成,认为应是在观览物色的感兴中,将物色纳入诗人的心灵,形成完整的意境,即所谓“以小纳大”。诗人之心的主体作用是非常重要的。目中所见,纷纭万象,而诗人以其意向性的知觉呈现于内心,则成其为整一之境。“意须出万人之境,望古人于格下,攒天海于方寸。诗人用心,当于此也。”①“诗有意阔心远,以小纳大之体。如‘振衣千仞岗,濯足万里流。’古诗直言其事,不相映带,此实高也。”②“语须天海之内,皆纳于方寸。”均可作此理解。“天海之内”是耳目观览之广博;“纳于方寸”则是意境生成之整一。这其中离不开身体的功能。梅洛 – 庞蒂的说法仍可以解释这种情形:“因为我们知觉到的只是一个对象,只是来自不同感官的各种与料都分布其中的一个空间,因此,我们就应该设想一种身体的作用,它在对象和感官之间组合了这些多样的要素,并为心灵提供了形成单一知觉的契机。”③

更能给我们以理论价值的是,《诗格》认为意的生成是以语言作为内在的媒介的。诗作为一门艺术,必然有其媒介。如果没有媒介,艺术品也就无由产生。而在一般的理解中,媒介是外在的物质性的,我则主张媒介是由内及外的。在作家艺术家的运思中,媒介是创作最为重要的总体因素。媒介不仅作用于创作的外在传达阶段,而且是贯穿于内在构思和外在传达的整体联结。换言之,作家艺术家在产生创作冲动和审美感受时,就已经是以媒介为其凭借和依托了。英国著名美学家鲍桑葵就指出:

> 因为这是一件无比重要的事实。我们刚才看到,任何艺人都对自己的媒介感到特殊的愉快,而且赏识自己媒介的特殊能力。这种愉快和能力感当然并不仅仅在他实际进行操作时才有的。他的受魅惑的想象就生活在他的媒介的能力里;他靠媒介来思索,来感受;媒介是他的审美想象的特殊身体,而他的审美想象则是媒介的唯一特殊灵魂。④

认为在艺术家的内在构思阶段就已经无法与媒介分开的。诗的媒介就是语言。这一点,没有什么可值得怀疑的。但是,诗的语言作为艺术媒介与一般语言的不同用法在于,诗主要是以词语进行描绘和构形,如美国著名美学家苏珊·朗格所说的:“诗的语言基本上又不是一种通讯性语言。语言是诗的材料,但用这种材料构成的东西又不同于普通的语言材料构成的东西;因为诗从根本上说来就不同于普通的会话语言,诗人用语言创造出来的东西是一种关于事件、人物、情感反应、经验、地点和生活状况的幻象。”⑤苏珊·朗格在这里指出了诗的媒介即语言的独特功能。媒介作为艺术家创作时的物化过程的凭借,是较为容易理解的,艺术品作为物性的存在,如果没有媒介是不可能的。而我主张的是,在诗歌或其他艺术品的内在构思阶段,媒介就是内在的运思工具。从某种意义上来看,媒介的内在化运用,对于艺术创作来说,可能是更具有更为重要的意义。美国著名哲学家杜威便强调了艺术媒介的内在化功能,他说:

> 关于进入到艺术作品构造之中的物理材料,每一人都知道它们必须经历变化。大理石必须被雕凿;色彩必须被涂到画布里去;词必须组合起来。在“内在的”材料、意象、观察、记忆与情感方面所发生的类似的变化却没有得到如此普遍的承认。它们也一步步被再造;同样,也必须对它们实施管理。这种修正是一种真正的表现动作的建立。像动荡的内心要求表述那样沸腾的冲动必须经历同样多、同样精心的管理,以便像大理石或颜料,像色彩和声音那样得到生动的表现。实际上,并不存在两套操作,一套用于外在的材料,另一套作用于内在的与精神的材料。⑥

① 张伯伟:《全唐五代诗格汇考》,第 162 页。
② 张伯伟:《全唐五代诗格汇考》,第 167 页。
③ 梅洛 – 庞蒂:《行为的结构》,第 282 页。
④ 鲍桑葵:《美学三讲》,周煦良译,上海:上海译文出版社 1983 年版,第 31 页。
⑤ 苏珊·朗格:《艺术问题》,滕守尧、朱疆源译,北京:中国社会科学出版社 1983 年版,第 142 页。
⑥ 杜威:《艺术即经验》,高建平译,北京:商务印书馆 2005 年版,第 80 页。

杜威认为外在的材料和内在精神的材料是一致的,而非两套操作。这就指在内在构思中同样是以媒介进行的。

艺术媒介的内在化,对于诗歌创作而言意义尤为不同。外在物色被诗人摄入内心的过程,其实已经是经过了语言加工的过程。也就是说,诗人内心生成的意象或意境,已经是以语言构织了的。刘勰的《文心雕龙·物色》篇中指出了以词语表现意象的情形,是以《诗经》为例:"故灼灼状桃花之鲜,依依尽杨柳之貌,杲杲为日出之容,瀌瀌拟雨雪之状,喈喈逐黄鸟之声,喓喓学草虫之韵。皎日嘒星,一言穷理;参差沃若,两字穷形:并以少总多,情貌无遗矣。虽复思经千载,将何易夺?"①刘勰不仅以此为例,描述了以词语表现意象的审美效应,而且揭示了诗歌佳作越千载而不灭的艺术品格。如果说《物色》篇中的这段论述还是外在的描写过程,而在《神思》篇中则从诗人内在运思的意义上提出了语言与意象关系问题。其云:"故思理为妙,神与物游。神居胸臆,而志气统其关键;物沿耳目,而辞令管其枢机。"此处足以看出,刘勰的所说的"神思",是诗人心灵吸附物色的动态过程。"物沿耳目",指呈现于诗人内心的意象所具有的视听知觉的性质。"辞令管其枢机"正是诗人运用词语来提炼和呈现意象的重要功能。王昌龄的《诗格》颇为透彻地论述了诗人"作意"中的"言词"的作用,说:"凡属文之人,常须作意。凝心天海之外,用思元气之前,巧运言词,精炼意魄。"②认为意的生成是"巧运言词"的结果。诗中之"意"是否仅仅可以看作外在"物色"纳入诗人心灵而形成之意念或意象,《诗格》所主,远超于此。认为意是以言词凝练而成的意向,应该具有鲜明的指向和创造性质。如说:"诗本志也,在心为志,发言为诗,情动于中而形于言,然后书之于纸也。高手作势,一句更别起意,其次两句起意。意如涌烟,从地升天,向后渐高渐高,不可阶上也。"③这是说意不仅要吸纳物色,更重要的是向上升华!《诗格》中所说的"意须出于万人之境,望古人于格下,攒天海于方寸。"也是指要超越众人,并且立于古人之上。"所作词句,莫用古语及烂字旧意,移头换尾,如此之人,终不长进。为无自性,不能专心苦思,致见不成。"④主张诗意必有创新,自性鲜明。又提出:"凡高手,言物及意,皆不相倚傍。如'细柳夹道生,方塘涵清源'。又'方塘涵白水,中有凫与雁",又'绿水溢全塘','马毛缩如猬',又'池塘生春草,园柳变鸣禽',又'青青河畔草'、'郁郁涧底松',是其例也。"⑤"不相依傍"指诗人写物达意,自出机杼,戛戛独造,无所依傍。《诗格》中又言:"诗有意好言真,光今绝古,即须书之于纸。不论对与不对,但用意方便,言语安稳,即用之。"⑥认为"意"是诗的灵魂、生命。主张只要意能超越庸常,"光今绝古",加之"言语安稳",就要书之于纸,至于是否对偶,倒在其次。

中国诗学中的意境理论越千年而不衰,到近代王国维而集其大成。构成意境的要素,在人们看来都是心物、情景的二元结构。在研究者的理解中,心或情都是精神性的主体意识。王国维论意境分为"有我之境"与"无我之境",这个"我",还是一个精神之我,意识之我。谈意境理论之源起及发展,不能不先从王昌龄的《诗格》谈起,而《诗格》中所蕴藏的丰富理论价值,却有很多是被遮蔽的,并未得到全面的深入发掘。其中讲身体在意境生成中的重要功能,就未曾得到人们的关注。身体并非仅是人的躯体,而是灵与肉浑然无间的主体性存在。我们从这个意义上再来认识意境理论,就会使之增加了新的内涵。

---

① 刘勰:《文心雕龙·物色》,见范文澜注《文心雕龙注》,第 697 页。
② 张伯伟:《全唐五代诗格汇考》,第 163 页。
③ 张伯伟:《全唐五代诗格汇考》,第 161 页。
④ 张伯伟:《全唐五代诗格汇考》,第 164 页。
⑤ 张伯伟:《全唐五代诗格汇考》,第 165 页。
⑥ 张伯伟:《全唐五代诗格汇考》,第 166 页。

Mind Imagery and Body: the Aesthetic Inspiration of Chinese Poetics (IV)

Zhang Jing

(*Library*, *Communication University of China*, *Beijing* 100024, *China*)

Abstract: Mind imagery (意境) is one of the most significant categories in Chinese poetic studies. It can best embody the categories with Chinese aesthetic characteristics. As for the constitution of mind imagery, which is generally understood as the integration of mind and object or the integration of emotion and scenery. Mind or emotion as an aspect of the subjectivity is regarded as a pure consciousness unrelated to human body. This article obtained a new connotation of mind imagery from reading the book entitled *The Style of Poems* (《诗格》) by Wang Changling (王昌龄). In *The Style of Poems* Wang Changling not only put forward his theories of "object imagery" (物境), "emotional imagery" (情境) and "mind imagery", and what is more, put forward his aesthetic propositions of mind imagery such as "Body is embedded in mind" (身在意中), and "Body is located in imagery" (处身于境), taking the body of a poet as the main dimensions for imagery creation. This "body" is not the flesh body separated from mind and spirit, but the subjectivity combined by spirit and flesh. Merleau-Ponty (梅洛—庞蒂), a famous French phenomenologist, reversed Descartes's (笛卡尔) mind-body dualism, taking body and perception as the core categories of his phenomenology, and put forward the concept of "body orientation". This paper makes a comparatively comprehensive construction of the relationship between mind imagery and body, adding some new elements to the theory of mind imagery.

Key words: mind imagery, body, body orientation, mind, form of object

(责任编辑　刘曙光)